

Das komplexe Wechselspiel von literarischen und piktoralen Bildern bei Elsa Triolet

Literarische und piktorale Bilder finden bei Louis Aragon und seiner Frau Elsa Triolet immer wieder zusammen, die dabei entstehenden Spannungsverhältnisse und Wechselwirkungen sind äußerst vielfältig.¹ Doch intensiv untersucht wurde bisher nur die enge und überaus fruchtbare Zusammenarbeit von Louis Aragon mit Malern und Photographen seiner Zeit.² Dass sich jedoch auch Elsa Triolet in der Spätphase ihres Schaffens verstärkt mit dem ästhetischen Potential von bildlicher und verbaler Sprache, den Möglichkeiten ikonischen Erzählens sowie der ästhetisch-narrativen Nutzung von Text-Bild-Kombinationen auseinandersetzt tritt vielfach – wie das literarische Werk der Autorin überhaupt – in den Hintergrund.³

Triolets Weg der thematischen und medialen Bezugnahme von Text auf Bild ist zweifelsohne ein anderer als der ihres illustren Gatten, doch ihr Weg ist gerade im Hinblick auf die Frage nach den narrativen Funktionen und Wirkungen integrierter Bilder sehr viel differenzierter und letztlich subtiler. Denn Triolet jongliert bei der materiellen Verknüpfung von Text und Bild mit unterschiedlichen Formen der semantisch-pragmatischen Medienrelation, die – anders als bei Aragon – über das textdependente Koreferenzverhältnis (komplementäres Nebeneinander der Medien) hinausgehen und vielfältige interreferenzielle Dialogrelationen ausspielen.

Die folgenden Ausführungen möchten einen kleinen Einblick in die unterschiedlichen Spielformen der Wechselbeziehungen zwischen Text und Bild in Triolets Spätwerk geben. In theoretischer Hinsicht stützt sich der Beitrag maßgeblich auf das Intermedialitätsverständnis von Rajewsky (2002), wobei mit Blick auf die Klassifizierung und Bewertung des Text-Bild-Verhältnisses auf Kibédi Vargas (1989 und 1990) Modell rekurriert wird. Dem Text-Bild-Verhältnis nähert sich die interpretierende Analyse des Spannungsverhältnisses von Text und Bild vornehmlich aus einer semiotischen Perspektive,⁴ die für die literaturwissenschaftliche Lektüre fruchtbar gemacht wurde.⁵

Im Untersuchungsfokus stehen die drei vorletzten Werke von Elsa Triolet: Der monomediale Roman *Le Grand jamais* (1965), in dem die Bezugnahme auf Bilder in Form von Erwähnungen erfolgt; sowie die bimedialen Werke *Écoutez-voir* (1968) und *La Mise en mots* (1969).⁶ Das einende Moment dieser drei Werke ist die intensive fiktionale bzw. semi-theoretische Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel von Text und Bild.⁷

Es wird die These verfolgt, dass Triolet als Vorreiterin postavantgardistischer Text-Bild-Hybride betrachtet werden kann; und dass sie mit ihrer Definition des *roman image*

¹ Siehe hierzu z.B. Adereth (1994).

² Im Mittelpunkt steht dabei vor allem die Auslotung der Bezüge zwischen fiktionalem Text und künstlerischer Realität (so z.B. in Aragons Roman *Henri Matisse* 1941) sowie die Untersuchung der reichen Wechselbeziehungen zwischen Aragons literarischen Texten und den Bildwerken von Picasso, Matisse, Masson u.a. Siehe hierzu exemplarisch: Arrouye (1991), Babilas (2005), Chiassai (1999) und Hilsum/Trévisan/Vassevière (2000: Teil III).

³ Wertvolle Ansätze zur Untersuchung der Text-Bild-Bezüge finden sich bei Béguin (1991), Essaouri (2005), Montier (2007), Rezvani Khorasani (1995: 464-472) und Trouvé (2009).

⁴ Vgl. Nöth (2000b) und (2004) und Nöth/Santaella Braga (2000).

⁵ Siehe hierzu einführend Hertrampf (2011: Teil II) und Rippl (2004) und (2006).

⁶ Zur Angabe der Textzitate werden folgenden Siglen verwendet: *Le Grand jamais* = GJ, *Écoutez-voir* = EV und *La Mise en mots* = MM.

⁷ Montier (2007) bezeichnet die drei Werke daher auch als eine an einen Triptychon erinnernde Trilogie. Triolet (1970: 9) selbst hebt hervor, dass dieser Roman eine Art Wendepunkt in ihrem Werk darstellt.

das in der neueren theoretischen Reflexion über bimediale Schreibverfahren diskutierte Konzept des Ikonotextes (Nerlich 1990) antizipiert und in *Écoutez-voir* insofern kongenial umsetzt, als das Text-Bild-Verhältnis hier eine symbiotische Einheit darstellt.

Erzählte Bilder und visualisierte Erzählungen: Theoretische Annäherungen an das intermediale Spannungsverhältnis von Text(en) und Bild(ern)

Visualität ist ein medienübergreifendes und damit medienverbindendes Phänomen. Folglich repräsentiert die Ikonizität eine der wichtigsten intermedialen Schnittstellen zwischen (literarischem) Text und Bild. Im weitesten Sinne handelt es sich in beiden Fällen um Bildmedien, die jedoch durch mediale Differenz gekennzeichnet sind, wodurch eine reziproke Beeinflussung und intererferenzielle Bezugnahme überhaupt erst möglich wird. Bekanntermaßen setzte Lessing der These von der Verwandtschaft der so genannten Schwesterkünste – wie sie in dem Horazschen *ut pictura (ut) poesis* zum Ausdruck kommt – in seiner Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) dadurch ein Ende, dass er als erster auf das Differenzpotenzial der Medien und dem daraus erwachsenden Dilemma eines jeden Versuchs von Ekphrasis hinwies. In seiner These der Unvergleichbarkeit der Repräsentationsmedien unterscheidet Lessing zwischen der sukzessiv-temporären Dichtung und Poesie und der synchron-räumlichen Malerei und Plastik. Auch Mitchell (1990) geht von der These aus, dass Sprache und Bild unterschiedliche Zeichensysteme darstellen, allerdings vertritt er die Überzeugung, dass sie in einem engen und gleichberechtigten dialogischen Interdependenzverhältnis stehen, so dass sie „nur miteinander verwoben zu Sinn und Bedeutung gelangen.“ (Brosch 2004: 70) Damit ist das Thema Intermedialität bereits implizit benannt. Text-Bild-Relationen sind *per se* immer auch Intermedialitätsbeziehungen.

Das intermediale Verhältnis von Text und Bild kann grundsätzlich in zwei Ausprägungsgraden vorliegen, die sich nicht nur fundamental in ihrer medialen Beschaffenheit unterscheiden, sondern auch hinsichtlich der formalen Veränderung der beteiligten Medien. Bei intermedialen Texten ersten Grades handelt es sich um bimediale Hybridwerke, also um visualisierte Erzählungen (Medienkombination). Bei intermedialen Werken zweiten und dritten Grades manifestiert sich jeweils nur ein Medium (Monomedialität). Materiell existiert das Bild in rein skriptorischen Texten konsequenterweise lediglich als ‚Sprachspur‘: Im Falle des Medienwechsels in Form erzählter Bilder (Erwähnung bzw. Besprechung im Sinne der Ekphrasis⁸) und im Falle der Medientransposition durch Schreibverfahren, die beim literarischen Bedeutungsaufbau einen Illusionseffekt des Bildmedialen im Sprachtext entstehen lassen (textstrukturelle Übertragungssimulation). Unterstützend, wenn auch nicht ikonische Zeichen mit symbolischen Zeichen nachbildend, wirkt eine stark bildreiche sowie auf visuelle Eindrücke ausgerichtete Form des Schreibens.

Für die Untersuchung der Text-Bild-Bezüge in Triolets Spätwerk sind der Medienwechsel und vor allem die Medienkombination von Bedeutung und werden daher im Weiteren kurz erläutert. Monomediale Text-Bild-Bezüge erfolgen als Medienerwähnungen je nach Ausführlichkeit der Erwähnung als punktuelle Nennungen, Thematisierungen oder Formen der Ekphrasis jeweils auf der Ebene der Diegese (figural) oder auf der Ebene des Erzählens (auktorial), wobei sich längere Medienreflexionen häufig in (metadiskursiven) Erzählerkommentaren finden.

⁸ Zum Begriff der Ekphrasis in der neueren Theoriediskussion siehe u.a. Brosch (2004), Rippl (2006), Schaefer/Rentsch (2004) und Wagner (1996).

Bei der Medienkombination ist zum einen das hierarchische Verknüpfungsverhältnis von Text und Bild von Bedeutung. Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Kategorie der Hierarchieverhältnisse ambiger Natur ist und einerseits aus einer medial-quantitativen und andererseits aus einer semantischen Perspektive betrachtet werden kann. Während die materiell-quantitative Beschreibungsform danach fragt, welches der beiden Codesysteme in quantitativer Hinsicht als Hauptmedium am stärksten vertreten ist und die Informationsvermittlung primär ‚trägt‘, geht es bei der semantisch-funktionalen Betrachtungsweise darum, über welches der beteiligten Medien die Gesamtaussage des Werkes hauptsächlich zustande kommt. Es wird folglich untersucht, welche inhaltlichen und semantischen Strukturen über visuelle und welche über verbale Codes und Zeichen zum Ausdruck gebracht werden und welche mediale Informationsvergabeform über die andere dominiert (vgl. Abb. 1).

HIERARCHIEVERHÄLTNIS					
MEDIAL-QUANTITATIV			SEMANTISCH		
Bilddominanz	Äquivalenzrelation	Textdominanz	Bilddependenz	Symmedialität	Textdependenz

Abbildung 1: Dependenz- und Dominanzverhältnisse in Text-Bild-Bezügen

Zum anderen ist die Ermittlung der semantisch-pragmatischen Medienrelation für die Interpretation von bimedialen Texten wesentlich. Gefragt wird hierbei nach dem „Beitrag des einen für das andere Medium im Rahmen einer Gesamtbotschaft.“ (Nöth 2000a: 483) Nach Nöth lassen sich im Allgemeinen die drei semantischen Hauptkonstellationen Redundanz, Komplementarität und Diskrepanz unterscheiden, die wiederum bestimmte Funktionen im Medienverbund erfüllen und jeweils bestimmte Wirkungen beim Rezipienten auslösen. Ihrer Funktion nach untergliedern sich wortwörtlich ‚vertextete‘, also in das Sprachgewebe inkorporierte, Bilder in illustrierende und nicht-illustrierende Bilder. Erstere sind, im Sinne der traditionellen, vom Logozentrismus geprägten Buchillustration dem sie beherrschenden Wort untergeordnet. Das illustrierende Bild erfüllt folglich eine additive Funktion und dient ganz wörtlich der Erhellung des Textes, dem die Primärfunktion bei der Informationsübermittlung zukommt.⁹ Die semantische Redundanz eines illustrativen Bildes kann – sofern es nicht rein dekorative Funktion erfüllt – durch die Doppelkodierung der Botschaft jedoch auch bestimmte Informationen des Textes besonders akzentuieren (emphatische Funktion). Hinsichtlich der Form der Bezugnahme stehen Text und Bild über die semantisch redundante Referenz auf ein gemeinsames Inhaltsmoment in einem Koreferenzverhältnis zueinander. Im Gegensatz dazu reduplizieren nicht-illustrierende Bilder nicht bereits im Sprachtext über den symbolischen Zeichenkode entwickelte (mentale) Bilder auf ikonischer Ebene, sondern weisen in semantisch-funktionaler Hinsicht eine autonome Bedeutung auf, die zur sprachlichen Textaussage hinzutritt, diese also komplementär ergänzt, modifiziert bzw. über diese gelagert ist. Damit sind beide Zeichensysteme Aussage- bzw. Informationsträger, die über einen zwischenmedialen Austausch miteinander korrespondieren. Anders als bei illustrierenden Bildern stellt gerade diese interreferenzielle Dialogrelation einen entscheidenden Faktor bei der Sinnstiftung der Gesamtkonzeption dar, die sich erst unter Berücksichtigung des Zusammenspiels der beteiligten Medien erschließt und mehr ist als die Summe der jeweilig separat untersuchten Bild- und Sprachaussage. Das Verknüpfungsverhältnis kennzeichnet sich vornehmlich über die semantischen Kategorien Komplementarität und Diskrepanz. Die einzelnen Funktionen und Wirkungen der

⁹ Angespült wird hier auf Oskar Walzels Studie *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917). Der Titel wurde zu einem Schlagwort des Zusammenspiels von Literatur und anderer Künste.

semantisch-pragmatischen Text-Bild-Verknüpfung werden in der nachfolgenden Übersichtstabelle veranschaulicht:

SEMANTISCH-PRAGMATISCHE VERKNÜPFUNG		
TEXTDEPENDENTE KOREFERENZRELATION	INTERREFERENZIELLE DIALOGRELATION	
REDUNDANZ	KOMPLEMENTARITÄT	DISKREPANZ
<ul style="list-style-type: none"> • illustrativ • repetitiv • emphatisch 	<ul style="list-style-type: none"> • supplementär • additiv 	<ul style="list-style-type: none"> • diskrepant • überraschend • verrätselnd • verwirrend

Abbildung 2: Funktion und Wirkung semantisch-pragmatischer Text-Bild-Verknüpfung

Schließlich spielt die syntaktisch-räumliche Gestaltung der Text-Bild-Verknüpfung für die Interpretation eine wichtige Rolle. Man unterscheidet prinzipiell zwei Konfigurationsstrukturen: Erstens können Text und Bild in räumlichem und medialem Nebeneinander miteinander verbunden sein (Parallelverknüpfung). Zweitens können sie eine räumliche Einheit bilden, bei der Text und Bild dergestalt ineinander verwoben sind, dass sie nicht mehr als getrennte Medien nacheinander, sondern simultan wahrgenommen werden (Synchronverknüpfung).

„L’un ne va pas sans l’autre.“¹⁰: Das Zusammenspiel Text und Bild bei Elsa Triolet

Monomediale Text-Bild-Bezüge in *Le Grand jamais*¹¹

Le Grand jamais, im Paratext explizit als Roman ausgewiesen, ist ein Werk, in dem autobiographische Elemente in eine fiktionale Geschichte verwoben werden und eine eigentümliche Einheit bilden, die Serge Doubrovsky zwölf Jahre nach Erscheinen von *Le Grand jamais* als Autofiktion bezeichnen sollte.¹² Zur Frage nach der Differenzierung von Authentizität und Autobiographizität sowie von realem und fiktivem Autor schreibt Triolet:

Je n’ai jamais basé un roman sur une histoire réelle, aussi belle et tentante fût-elle pour un romancier qui a le goût de conter. [...] *Le Grand Jamais* et *Écoutez-Voir* sont également des œuvres de fiction. Quitte à me répéter, je dirai ici encore une fois que le plaisir que je prends à l’écriture est dans la liberté d’inventer pour dire au mieux ce que j’ai à dire. Parce que, quand je n’ai rien à dire, je n’écris pas. Je parle pour dire. Raconter une histoire que je connais déjà, puisqu’elle a eu lieu, m’ennuie profondément. (Triolet 1970: 15-16; Herv. i.O.)

Triolets These besteht darin, dass Historiographie stets Ausdruck des ideologischen Standpunktes des herrschenden Denkens und damit immer fiktional ist: „En tant que roman *Le Grand Jamais* est centré sur l’impossibilité de reconstituer correctement notre Histoire. Sur les inévitables falsifications, volontairement soumis aux interprétations de

¹⁰ EV: 7.

¹¹ Betrachtet wird hier die monographische Ausgabe des Romans. In der Wiedergabe des Romans in Band 35 (1979) der ORC sind hingegen Bilder ergänzt worden, so etwa eine Abbildung der im Text erwähnten Wallfahrtsstatue aus der Wieskirche (vgl. GJ: 352-353).

¹² Zur Autofiktion siehe Zipfel (2009). Keines von Triolets Werken ist paratextuell als Autobiographie ausgewiesen, dennoch zeigen alle ihre Texte mehr oder weniger stark autobiographische Züge (vgl. hierzu Ditschler 2004: 40).

l'époque à laquelle l'ouvrage historique a été écrit." (Triolet 1970: 11; Herv. i.O.) Zentralthema des Romans ist folglich die Auseinandersetzung mit der Wahrheit von Geschichte, wobei Triolet mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs ‚histoire‘ spielt: Der Wahrheitsgehalt gerät in der Geschichtsschreibung ebenso wie in der (fiktionalen) Geschichte ins Wanken. Die wechselnden Erzählperspektiven – vor allem freilich die Tatsache, dass das erste Kapitel aus der Perspektive des verstorbenen Protagonisten Régis Lalande erzählt wird, – wirken destabilisierend und sind als Triolets Beitrag zum *nouveau roman* zu verstehen, der auf die Dekonstruktion des konventionellen realistischen Erzählens und eine grundlegende Re-Perspektivierung und Visualisierung des Erzählens abzielte.¹³ Dementsprechend komplex und verworren ist das narrative Konzept, dass „die Nähe von Schriftstellerei, Schauspielerei und Geschichtsschreibung nicht nur poetologisch [reflektiert], sondern auch als erzählerisches Sujet [inszeniert].“ (Erdle 1996: 469) Der Begriff des *faux-semblant* durchzieht den Roman leitmotivisch und prägt die Konzeption des Werkes als Ganzes. Der Roman erscheint damit auf textinterner Ebene wie auch als Romanganzes als ein labyrinthisches Wechselspiel unterschiedlichster ‚(Spiegel)Bilder‘, wobei nie eindeutig klar wird, ob man den Bildern im Sinne von wirklichkeitsabbildenden Zeichen trauen darf oder ob es sich nicht um Trug- und Zerrbilder handelt, die die wahrnehmenden Protagonisten wie den Leser täuschen. Wahrnehmung und Perspektive stellen dementsprechend auf makro- wie diskursstruktureller Textebene wesentliche Elemente des Romans dar. Visuelle Eindrücke prägen die Wahrnehmung der Protagonisten – aber auch den Roman an sich. Die Protagonisten beschäftigen sich intensiv mit Kunst und Architektur und besuchen Schlösser, Kirchen und Museen. Eines der zentralen Handlungselemente ist die Konzeption eines Ehrenmals für Madeleines verstorbenen Gatten durch den Bildhauer Frédéric Destaing. Der Visualisierungsgehalt des Romans ist folglich recht hoch und manifestiert sich in der bildstarken Sprache und den zahlreichen (z.T. ekphrastischen) Beschreibungen.

Eines von Triolets wichtigsten Schreibverfahren ist die Collage: Dabei montiert sie nicht nur (literarische) Zitate in ihren Text ein,¹⁴ sondern auch Bildzitate. Neben Künstlern wie Braque, Léger und Picasso, die nur benannt werden, dient die Erwähnung von Duchamps *ready-made* „Fountain“ (1917) als Aufhänger für eine kurze Reflexion über den zeitgenössischen Kunstbegriff (GJ: 328).¹⁵ Besonders ausführlich fällt die Beschreibung der Wieskirche und des Gnadenbildes des Gegeißelten Heilandes aus. Die perspektivische Gestaltung vermittelt den Eindruck, der Leser folge dem Erzähler und erkunde die Wallfahrtskirche mit ihm:

L'église *Die Wies* était grande, blanche, avec trois étages de fenêtres comme une maison d'habitation et un modeste clocher, plutôt une tour, au milieu des toits bruns... Elle était posée sur un pré, très grand, vert, entouré d'arbres et puis de montagnes. [...] On monte quelques marches et on reçoit l'intérieur de l'église comme le soleil, droit dans les yeux! Tout d'abord il n'y a que cette clarté blanche, cette lumière, puis on lève les yeux et plus on regarde haut, plus on voit d'or, de marbre, de peinture, tout le faste rococo. La gloire est là-haut et dans l'autel autour d'une niche sombre où se cache le « Christe Flagellé ». (GJ: 352-353; Herv. i.O.)

¹³ Triolet reduziert zwar die Handlungsdichte, gibt jedoch das linearchronologische Erzählen einer Geschichte im Unterschied zu den Hauptvertretern des *nouveau roman* nicht komplett zugunsten der fiktionalen Theoretisierung des Schreibens auf.

¹⁴ Zu den literarischen Textzitaten siehe Erdle (1996: 469) und Rezvani Khorasani (1995: 442-464).

¹⁵ Bei einer solchen punktuellen Nennung eines bekannten extradiegetischen Bildes (in diesem Falle mit dem *name dropping* vergleichbar) liegt eine deskriptorische Leerstelle (*blanc*) vor, der eine Appellfunktion an das Bildgedächtnis des impliziten Rezipienten innewohnt. Das semantische Komplementaritätsverhältnis von ikonischer und verbal-symbolischer Informationsübermittlung wird als intermedialer Vergleich genutzt. Zugleich vollzieht sich durch die Bezugnahme auf ein außerfiktionales Bildnarrativ ein Ausbruch aus der Diegese.

Das Problem des Schriftstellers, mit den Mitteln der Sprache die mentalen Bilder nie adäquat ausdrücken zu können, wird in *Le Grand jamais* mehrfach in Form metareferentieller Verweise thematisiert. So etwa, wenn das Romanschreiben mit dem Erinnern verglichen wird. Erzählen wie Erinnern basieren maßgeblich auf (mentalen) Bildern, die (re-)evoziert und sprachlich zum Ausdruck gebracht werden müssen. Ein Prozess, der immer von *blancs* gekennzeichnet ist:

Écrire un roman, c'est comme de se souvenir, n'est-ce pas... Qu'il s'agisse d'une vie d'homme, de celle d'un pays ou d'une fleur, on ne les décrira que par bonds, comme on se souvient de sa propre vie, en images. D'une illustration à l'autre, des pages de texte et aussi des blancs et des points de suspension, pour combler ces périodes dont on ne se souvient pas comme s'il ne s'était rien passé pendant ce temps. (GJ: 144-145)

Für Triolet selbst werden „la pauvreté du langage en comparaison avec l'infini de choses à exprimer“ (MM: 70) und das damit einhergehende stets defizitäre und leerstellenreiche Schreiben zur bedrückenden Last:

J'avoue que l'envie d'écrire quoi que ce soit était morte en moi avec *Le Grand jamais*, peut-être y avais-je côtoyé de trop près des concepts essentiels et qui me dépassaient: je voguais dans l'inconnaissable, me cognant de toutes les côtés à mes limites, et ne retrouvant nulle part terre ferme. (Triolet 1970: 13; Herv. i.O.)

Einen für sie gangbaren Lösungsweg für das Problem des Nichtbeschreibenkönnens findet Triolet während ihrer Arbeit an der gemeinschaftlichen Gesamterkaufgabe *Des œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*.¹⁶

Der Weg vom verbalen zum piktoralen Bild: *roman illustré* und *roman image*

Das zwischen 1964 und 1974 erschienene 42-bändige Monumentalprojekt *Des œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (= ORC) erscheint mit zahlreichen Illustrationen.¹⁷ Ziel des Autorenpaars ist nicht nur die Verschränkung ihrer jeweiligen Romane, sondern auch die innovative Verknüpfung von fiktionalen Texten mit Bildern. Das sehr heterogene Bildmaterial in ORC steht in einem textdeponenten Koreferenzverhältnis zu den zunächst ohne Illustrationen erschienenen Werken der beiden Autoren. Die Bilder erfüllen folglich zumeist illustrierend-repetitive Funktion, doch wurden die Bilder (im Gegensatz zur konventionellen Illustration) von den Autoren selbst ausgewählt und an bestimmten Stellen innerhalb der Bände platziert. Zudem verstärken die Bilder mitunter auch textuelle Aussagen und gewinnen in diesen Fällen eigene Aussagekraft, die die Bilder in die Nähe einer „écriture alternative“ (Béguin 1991: 66; 78) rücken und in einen Dialog mit den Texten treten lassen.¹⁸

Ihren eigenen Angaben zufolge¹⁹ war es die intensive Beschäftigung mit unterschiedlichsten Bildmedien zur adäquaten Illustration der (monomedialen) Werke, die

¹⁶ Einen ersten Ansatz in Richtung des piktoralen Erzählens liefert Triolet bereits in einem metareferentiellen Verweis in *Le Grand jamais*: „De tout temps, j'ai pensé qu'il ne fallait pas nommer les choses dans un roman, mais les faire paraître sans les nommer.“ (GJ: 232; Herv. i.O.)

¹⁷ Eine ausführliche Untersuchung der ORC liefert Béguin (1991).

¹⁸ Vgl. hierzu Béguin (1991: 77-83). Siehe auch Rezvani Khorasani (1995: 464-472), die die Funktionen des Text-Bild-Verhältnisses einiger Bilder in ORC klassifiziert.

¹⁹ So schreibt Triolet im Vorwort zum 35. Band der ORC: „L'idée m'en était venue du travail fait pour les *Œuvres croisées*, des recherches de toiles, de photos, de documents existants qui pouvaient illustrer [...], élargir le roman et le rêve [...]. De là m'est né le désir d'écrire un roman en l'imageant chemin fainçant, et non après le roman déjà écrit.“ (Aragon/Triolet 1970: 15-16; Herv. i.O.).

Triolet erkennen ließ, dass die verbalen ‚Bildleerstellen‘ allein durch pikturale Bilder ausgeglichen werden können:

Je devenais de plus en plus consciente des *manques* dont souffrent tous les romans, de l'impossibilité pour le romancier de tout dire [...] et il me semblait que l'image pouvait dans une certaine mesure combler les creux du roman." (Triolet 1970: 13; Herv. i.O.)

Im Bild entdeckt Triolet die Möglichkeit, all das ihr selbst in Worten nicht Sagbare über die Bildsprache anderer Künstler auszudrücken, damit die verbalen Bildlücken piktural zu schließen und die Bedeutung des Textes dadurch gleichzeitig zu erweitern:

Je me tourne vers l'image, à bout d'arguments verbaux. Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos. Le peintre me prête son génie pour ouvrir des horizons inexprimables, et, dûment préparée, l'attention du lecteur-voyeur y cherche ce que le romancier a voulu faire prévaloir dans l'image, ce qui appuie et élargit le texte. (MM: 109-110; Herv. i.O.)

Die Arbeit an ORC wirkte also als eine Art Initialzündung für Triolets weitere Auseinandersetzung mit dem (auch materiell realisierten) Verhältnis von Text und Bild und führte sie zu einer ganz neuen, *per se* ikonoskriptuellen Arbeitsweise:

De là m'est né le désir d'écrire un roman en l'imageant chemin faisant, et non *après*, le roman déjà écrit. Le manuscrit d'*Écoutez-Voir* porte d'un côté le texte, et de l'autre, les toiles qui m'apparaissaient en même temps que les pages du roman que j'étais en train d'écrire. Il m'arrivait aussi d'en chercher, ou de tomber dessus par hasard. (Triolet 1970: 14; Herv. i.O.)

Triolet experimentierte allerdings nicht nur praktisch auf vielfältige Weise mit den künstlerischen Möglichkeiten der Wechselbezüge zwischen textuellen und pikturalen Bildern, sondern setzte sich in *La Mise en mots* auch poetologisch mit der Thematik auseinander. Dabei ist freilich hervorzuheben, dass ihre Form poetologischer Reflexion selbst in diesem Essay keinen rein theoretischen Charakter annimmt, sondern mit Aragon am besten als „roman de l'écriture“ (zit. nach Ditschler 2004: 39) zu beschreiben ist.

La Mise en mots: Die Versprachlichung des Bildes und der Rückbezug des Bildes auf den Text

In dem semi-poetologischen, essayistischen Werk *La Mise en mots* setzt sich Triolet mit der Frage der Versprachlichung (mentaler) Bilder auseinander. Es ist daher auch nur sinnfällig, dass das Werk bimedial konzipiert ist.²⁰ Das Buch enthält 22 teilweise bunte Bildreproduktionen, wobei es sich bei lediglich drei Bildern um Photographien handelt.²¹ Eine Besonderheit der Konzeption der Autorenbände der Reihe „Les sentiers de la création“ liegt darin, dass neben Bildern auch Reproduktionen handschriftlicher Manuskriptseiten in den Drucktext integriert werden.²² Zudem wird der Drucktext zuweilen durch handschriftliche Randnotizen ergänzt²³ und eine Reihe von Bildern wird von einem handschriftlichen Bildkommentar gesäumt.²⁴

²⁰ *La Mise en mots* erscheint als Auftragsarbeit des Genfer Verlegers Albert Skira in der Reihe „Les sentiers de la création“. Die Autoren der Reihe sollen ihr Verhältnis zu Kunst und Literatur in Wort und Bild zum Ausdruck bringen (vgl. Ditschler 2004: 38).

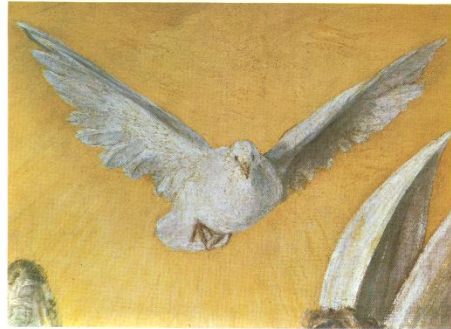
²¹ Ein Photo ist von Man Ray und zeigt den jugendlichen Aragon (MM: 53), ein weiteres von Cartier-Besson dokumentiert Jugendliche im Mai 1968 (MM: 92), das dritte Photo gibt eine Skulptur im tschechischen Kuks wieder (MM: 84-85).

²² MM: 12, 18, 46, 58-60, 88-89, 123 und 139.

²³ MM: 34, 43, 44, 45, 49 und 51.

²⁴ MM: 16, 24, 31, 52, 66, 74, 76, 84-85, 92, 100, 104-105 und 132.

La Mise en mots beschäftigt sich mit dem Prozess ihres Schreibens, wobei die Verbindung von wahrnehmen und (bildlich) wiedergeben, von sehen und schreiben, kurz von Bild und Text von zentraler Bedeutung ist. Imagination, so Triolet, ist untrennbar von der bildlichen Vorstellung, die wiederum untrennbar von real wahrgenommenen Objekten der umgebenden Welt ist. Dies betrifft ihr zufolge sogar abstrakte Instanzen wie Gott oder den Heiligen Geist (siehe Abb. 3).



*Partir dans l'inconnu, l'imaginer...
mais non, ce que l'on imagine toujours
ressemble au connu. Même Dieu nous l'avons
imaginé à notre semblance, et même le
Saint-Esprit n'est qu'un oiseau.*

Abbildung 3: MM: 64

Interessant ist ferner, dass Triolet den Prozess des Schreibens wie den Entstehungsprozess einer (analogen) Photographie beschreibt: Nach der ‚Momentaufnahme‘ des schnellen Niederschreibens²⁵ erfolgt die *relecture* wie die Betrachtung eines entwickelten und abgezogenen Photos aus einer gewissen perspektivischen und temporalen Distanz:

Je suis si pressé [sic!] de savoir ce que j'ai bien pu écrire, là, à l'instant, ce que cela a donné, que j'en tremble, que j'écris de plus en plus vite. Tant qu'on écrit on croit peut-être savoir ce que l'on tient dans l'objectif, au bout de soi-même, la lumière, l'angle, le cadrage. Et puis vient la relecture, l'image développée, tirée, qui est là sur le papier. Je ne suis plus celui qui l'a prise mais celui qui la voit. (MM: 59)

Sehen und Betrachten spielen sowohl auf der Seite des Autors als auch auf der Seite des Rezipienten eine wesentliche Rolle bei Konstruktion wie Dechiffrierung von Sinn. Eine besondere Bedeutung schreibt Triolet in diesem Zusammenhang auch dem Leser zu, den sie als *lecteur-voyeur* und damit als Ko-Autor versteht.²⁶ Der Lektüreprozess kann nur durch aktive Mitarbeit des (betrachtenden) Lesers an der Sinnkonstruktion erfolgreich sein: „[S]ans l'œil du lecteur, pas de roman, il le lui faut comme pour l'image dans le miroir: pas de l'œil, pas d'image. C'est pourquoi le lecteur peut être considéré comme le personnage principal du roman, à l'égalité avec l'auteur, sans lui, rien de fait..." (MM: 49) Die

²⁵ Man erinnert sich hier unweigerlich an das surrealistische Verfahren der *écriture automatique*.

²⁶ Mehr noch, am Ende von *Écoutez-voir* zieht sich der fiktive Autor ganz aus seiner Verantwortung und überlässt die Geschehnisse seiner imaginierten Figuren dem Leser: „L'auteur vous laisse ce qu'il possédait. Tout, maintenant, dépend de vous. Les personnages du roman vous tirent leur révérence.“ (EV: 345)

geradezu geheimnisvolle Vertraulichkeit zwischen Autor und Rezipient sieht Triolet in der Stille der gegenseitigen Beziehung, die ihrer Auffassung das Verhältnis von Literatur und Kunst reflektiert:

Le secret du tête-à-tête du romancier avec le lecteur...Ce silence! Le même silence condensé que celui de la peinture, les beaux tableaux, je les entends se taire. [...] L'immobilité muette de l'image arrête le temps: stop! Il y eut un instant où cela fut ainsi. Infiniment prolongé, l'instant se laisse infiniment regarder, la boule de l'imagination se met à rouler, les yeux l'ont mise en branle. Deux arts muets immobiles: l'écriture, l'art plastique. (MM: 106-107)

Es besteht folglich ein enges Wechselverhältnis zwischen den versprachlichten Bildern (Ekphrasis) und den pikturalen Bildern, auf die sprachlich verwiesen werden kann oder die tatsächlich als Reproduktionen in den Sprachtext eingewoben werden. Doch hier schließt sich der Kreis, denn die Bilder verweisen zurück auf die Sprachbilder.²⁷

„La naissance simultanée du texte-image“²⁸: Der roman imagé als Ikonotext

Bereits im Vorwort zu *Écoutez-voir* – übertitelt mit „Du titre de ce roman“ – formuliert Triolet die wichtigsten Thesen des Konzeptes des *roman imagé* als eine Art ‚Leseanleitung‘: „Ne regardez pas les images qui suivent sans lire le texte: L'un ne va pas sans l'autre.“ (EV: 7) Besonders wichtig ist ihr der Aspekt der (möglichst) synchronen Rezeption von Text und Bild: „[...] je les [les images; M.O.H.] épinglais parmi les mots à leur juste place, pour l'œil puisse englober mots et images dans une lecture simultanée, à la façon des bandes dessinées.“ (EV: 7) Die Bilder, so Triolet, sollen dem Leser weder (wie beim illustrierenden Bild) bereits Gesagtes noch einmal zeigen noch sollen sie ihn verunsichern, vielmehr fungieren sie als „balises posées par l'auteur sur le chemin du roman“ (EV: 8), als unerlässliche ‚Lesehilfen‘ zur Erschließung des Textes. So hebt sie schließlich noch einmal hervor, dass die Text-Bild-Verknüpfung als interreferenzielle Dialogrelation eine untrennbare Sinneinheit bildet, die sich erst unter Berücksichtigung des Zusammenspiels der beteiligten Medien erschließt und mehr ist als die Summe der jeweilig separat untersuchten Bild- und Sprachausage: „Sans le roman, elles [les images; M.O.H.] perdent ce sens particulier, et si on voulait regarder les images seules, sans lire ce qui les entoure, elles seraient sans liens, ni raison d'être réunies.“ (EV: 8)

Die entscheidende poetologische Äußerung zum materiell realisierten Text-Bild-Verhältnis entwickelt Triolet allerdings ein Jahr später in *La Mise en mots*. Dabei grenzt Triolet den *roman imagé* folgendermaßen vom *roman illustré* ab:

L'illustration vient une fois le texte écrit, *mon* image apparaît *en même temps* que l'écriture. L'illustration est due, en règle générale, à une inspiration autre que celle du romancier [...] il y a d'une part le texte et d'autre part les images, un ornement qui présente un intérêt séparé [...] (MM: 110-112; Herv. i.O.).

Während das illustrierende Bild also Akzessorium zum Text ist und erst nach Textfertigstellung entsteht oder vom Illustrator ausgewählt wird und dessen interpretatorische Sicht ausdrückt, bilden Text und Bild im *roman imagé* ein vom Autor konzipiertes organisches Ganzes. Die integrierten Bilder entsprechen der Sicht des Textautors und entstehen entweder zeitgleich mit dem Text oder werden zumindest von diesem selbst ausgewählt und an einer ganz spezifischen, sinnfälligen Stelle in den Textfluss integriert:²⁹

²⁷ Vgl. hierzu Montier (2007).

²⁸ MM: 115.

²⁹ Rezvani Khorasani (1995: 470) weist darauf hin, dass Triolet Anzahl, Auswahl und Anordnung der Bilder

Tandis que les images choisies, trouvées par l'auteur parmi celles qui existaient déjà, formant un tout organique avec le roman, sont là au même titre que les mots, l'auteur seul peut les mettre à leur place dans le texte, comme il le fait des mots. Elles ne demandent pas de légendes, claires à leur place, incompréhensibles si placées ailleurs, comme le sont des lignes interverties, appelées par les imprimeurs, *lignes de chinois*. (MM: 112-113; Herv. i.O.)

Der Prozess des Schreibens ist für Triolet folglich ein ikonoskriptueller Vorgang. Schreiben und Bilddenken bilden ebenso eine Einheit wie Schreiben und Bebildern des Geschriebenen:

Je me mis à écrire autant avec des images qu'avec des mots: c'étaient mes *citations* picturales. Afin de pouvoir citer, il faut quelques connaissances, comme pour la citation littéraire ou pour la vie réelle. L'image m'est un élément tout fait, préfabriqué comme le mot, un élément complexe que je peux choisir et placer exactement là où il est susceptible d'élargir le sens et l'expression et l'atmosphère du texte. (MM: 108; Herv. i.O.)

Mit ihrem Eintreten für den bebilderten Roman schließt Triolet zwar einerseits konsequent an surrealistische Schreibverfahren an, in denen die Integration von Bildmaterial wie in Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) oder Bretons *Nadja* (1928) Teil der Sinnkonstruktion des skriptovisuellen Gesamtwerkes sind, beweist zugleich aber auch mutigen Innovationsgeist. Denn Mitte der 60er Jahre befürchteten Literaturkritiker das Ende der ‚guten‘ Literatur durch den Einfluss der als trivial und ästhetisch minderwertig erachteten audiovisuellen Medien. Ein Text, der mit Bildern konzipiert ist, musste in den Augen dieser kulturpessimistischen, konservativen Skeptiker literarisch mangelhaft erscheinen.³⁰ Triolets Ansatz birgt allerdings auch ein gehöriges Maß an Provokationspotential, denn hinsichtlich der Verknüpfung von Text- und Bildmaterial gilt für Triolet das für die postmoderne Ästhetik kennzeichnende *anything goes*³¹: Trotz des Vergleichs des *roman image* mit dem (gemeinhin als trivial betrachteten) Comic (vgl. EV: 7), propagiert Triolet freilich keinen populären ‚Volksroman‘, doch bricht sie mit den Regeln der ‚guten‘ Literatur, indem sie in ihren Romanen umstandlos Zitate der hohen Literatur mit Radioslogans und Songtexten sowie Gemälde der Alten Meister mit zeitgenössischer Kunst oder Pressefotos verwebt.³² Gleichzeitig ist Triolet mit ihrem Konzept des *roman image* ihrer Zeit voraus und kann als Vorreiterin gelten für die im Zuge der *école du regard* ab Mitte der 1970er Jahre immer beliebter werdenden Text-Bild-Bücher wie etwa Alain Robbe-Grillet's *ciné-roman Glissements progressifs du plaisir* (1974), sein *picto-roman La belle captive* (1975), die *romans-photos Suzanne et Louise* (1980) von Hervé Guibert, *Fugues* (1983) und *Droit de regards* (1985) von Benoît Peeters und Marie-Françoise Plissart oder *Suite vénitienne* (1983) von Sophie Calle.

Auch in theoretischer Hinsicht antizipiert ihr Konzept die (postmoderne) Definition des Ikonotextes von Nerlich. Ikonotexte sind Text und Bild verbindende, bimediale Arbeiten, in denen die in den Sprachtext inkorporierten Bilder nicht nur rein illustrierende Funktion tragen. Wie Triolet den *roman image* definiert Nerlich den Ikonotext als:

bei der Bearbeitung von *Écoutez-voir* für die ORC allerdings dann doch veränderte.

³⁰ Noch Anfang der 1970er Jahre wird über den ästhetischen Wert und die literarischen Potentiale textintegrierter Bilder heftig diskutiert. Beredtes Zeugnis dieser Debatte ist das Themenheft „L'image, ses pouvoirs, ses limites, son rôle“ der *Nouvelle Revue Française* 226 (1971). Vgl. hierzu Essaouri (2005: 132).

³¹ Der Slogan *anything goes* wurde Ende der 1970er Jahre von dem Philosophen Paul Feyerabend zur Beschreibung einer Haltung geprägt, die den Wert der Kultur im gleichberechtigten Nebeneinander unterschiedlichster Methoden und Meinungen sieht.

³² Vgl. hierzu Essaouri (2005: 134).

[...] une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un 'livre'. [...] l'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant *en tant qu'ikonotexte* une unité indissoluble gardent chacune leur propre identité et autonomie. (Nerlich 1990: 268; Herv. i.O.)

Écoutez-voir als ikonotextuelle Überschreibung von *Le Grand Jamais*

Écoutez-voir handelt wie *Le Grand jamais* von Madeleine Lalande, der Witwe des Historikers Régis Lalande, die hier allerdings als Figur in den Vordergrund tritt. Wie in dem Vorgängerroman steht auch hier die Frage nach der wahren Identität von Régis sowie die nach dem Verhältnis von Authentizität und Autobiographizität vs. Simulation und Fiktionalität sowie von Referentialität vs. Täuschung im Mittelpunkt.³³ Ausgespielt wird das Wechselspiel von wirklichkeitsgetreuer Abbildung und Simulation über das (metafiktionale) Spiel mit dem Sehen und der Perspektive.³⁴ Wie auch bereits in den Vorgängerwerken spielen Kunst und insbesondere die Betrachtung von Kunstwerken eine wesentliche Rolle.³⁵

Medial um die materielle Integration von insgesamt 131 äußerst heterogenen Schwarz-weiß-Abbildungen³⁶ erweitert, stellt *Écoutez-voir* eine Art ikonotextuelle Über- und Weiterschreibung von *Le Grand jamais* dar; eine Vielzahl von Textpartien aus *Le Grand jamais* wurden (fast) wörtlich übernommen, andere Stellen scheinen in Abbildungen transponiert worden zu sein.³⁷ Die Wirkung des Romans ist allein aufgrund der Äquivalenzbeziehung von Text und Bild verschoben.³⁸ So wird das zentrale Problem von Wahrheit, Illusion und Täuschung in den Bildern gespiegelt. Dies manifestiert sich etwa, als Madeleine und der namenlos bleibende Mann aus Florenz das barocke Schloss Krumlov in Tschechien besuchen (EV: 51-55). Die integrierten Photographien haben hier dokumentarische Belegfunktion, treten aber in einen unmittelbaren Dialog mit dem Text, indem sie den textuell beschriebenen verwirrenden Eindruck spiegeln und ihn auch für

³³ Weitere zentrale Themen sind die Zeit und damit Vergänglichkeit und Tod sowie das Motiv des vagabundierenden, heimatlosen *errant* (verkörpert durch die Protagonistin Madeleine, die sich für das Leben in Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen entscheidet). Bei einer thematischen Werkinterpretation dürfen auch die politisch-ideologischen Aspekte nicht vergessen werden. Hörner (1993: 114-120) interpretiert *Écoutez-voir* dementsprechend als sozialistischen Roman und schlägt eine allegorische Lesart vor: „Madeleine ist die Personifikation der kommunistischen Idee auf der Suche nach ihrer geschichtlichen Realität.“ (Hörner 1993: 115)

³⁴ Besonders deutlich wird das Spiel von Triolet mit dem Rezipienten, wenn sie den fiktiven Autor im letzten Kapitel konstatieren lässt: „La vérité, rien que la vérité, toute la vérité ne sortira de ma bouche, acceptez ce faux-semblant que vous avez sous les yeux, à côté ou en dehors de ce qui fut.“ (EV: 337)

³⁵ Die Protagonisten von *Écoutez-voir* besuchen zahlreiche Sehenswürdigkeiten (z.B. Krumlov, Kuks, Neuschwanstein, Brügge) und Museen (z.B. den florentinischen Palast der Medici und den Louvre).

³⁶ Trotz der Unterschiedlichkeit der Bilder, lassen sich bestimmte interpikturale Verbindungen ausmachen. So dominieren die Themen Perspektive, Tod und Sterben, Traum und Phantasma. Dass innerhalb der thematischen Ähnlichkeiten allerdings auch semantische Gegensätze aufeinanderprallen, zeigt sich bei der pikturalen Isotopie Tanz, die zugleich die Themen Leben (das Photo des tanzenden Mick Jagger, EV: 107 und das tanzender Beatniks, EV: 125) und Tod (der Holzschnitt mit Totentanz, EV: 166) widerspiegelt.

³⁷ So etwa die Beschreibung des Besuchs der Schlösser des bayerischen Märchenkönigs Ludwig II (GJ: 334-342 und EV: 73-74).

³⁸ Mit Blick auf die layout-technische Gestaltung der Text-Bild-Verknüpfung ist hervorzuheben, dass die Medien Text und Bild bis auf wenige Ausnahmen wie bei der Collage materiell deutlich voneinander getrennt sind (Parallelverknüpfung): Die Bilder sind vom Text abgehoben oder auf einzelnen Bildseiten in das Werk montiert. Eine wirkliche Verschmelzung von Textlayout und bildlicher Darstellung im Sinne der filmischen Überblendung (Synchronverknüpfung) findet sich nur an einer Stelle im Text (EV: 184). Auch die direkte Montage rahmenloser Photographien in den Text erfolgt an lediglich zwei Stellen (EV: 100-101 und 175).

den Rezipienten erlebbar machen: Vereinnahmt von der *trompe l'œil*-Ästhetik und der Unnahbarkeit der mysteriös bleibenden Madeleine scheint die Realität hinter dem allumfassenden Verwirrspiel des Scheins zu verschwinden:³⁹

Tout ce qui suivit, cette halte dans l'ancien hôtel tout neuf, se présente à moi comme une image en trompe l'œil. La vie en trompe l'œil. Je sui gagné par l'optique de Madeleine, non, par sa méfiance, son incrédulité. Il me semblait que j'étais tout près d'elle, mais quand je voulais la saisir, il fallait me rendre à l'évidence: elle était ailleurs. L'adresse diabolique d'un artiste peintre m'avait fait croire sa présence. On l'aurait bien prise pour une des figures dans la salle des fêtes de ce château que nous visitâmes, toutes peintes en trompe l'œil. (EV: 51)

Der direkte Verknüpfungspunkt der beiden Romane ist auf der diskursstrukturellen Ebene in dem metafiktionalen Spiel mit der Perspektive angesiedelt, das im Übrigen auch auf der Bildebene gespiegelt wird⁴⁰: Wie auch schon in *Le Grand jamais* verändert sich die Perspektive einem Kaleidoskop gleich beständig. Die Kapitel werden – durch die Titel angekündigt – wechselweise aus der Sicht unterschiedlicher Erzähler erzählt. Madeleine, die vermeintliche Protagonistin letztlich beider Romane, scheint am Ende von *Le Grand jamais* aus dem ‚Bild‘ zu gehen: „Elle s'éloignait du monument et, vue de la place, se faisait de plus en plus petite: la perspective s'était emparée d'elle.“ (GJ: 374) Zu Beginn von *Écoutez-voir* beklagt sie – nunmehr selbst Erzählerin –, dass der (fiktive) Autor sie im Spiel der perspektivischen Gestaltung verschwinden ließ: „Même dans les dernières pages du roman, on n'a pas songé à me suivre [...] L'auteur a simplement laissé la perspective s'emparer de moi au fur à mesure que je m'éloignais, sans essayer de me rattrapper ni me demander où j'allais.“ (EV: 13-14). Unmittelbar an das Zitat schließt die fast ganzseitige Reproduktion einer druckgraphischen Perspektivstudie aus dem 17. Jahrhundert. An späterer Stelle findet sich schließlich eine ebenfalls text-bild-gestützte Widerspiegelung der Szene. Diesmal beschreibt die Ich-Erzählerin ihr Verschwinden allerdings aus der externen Perspektive (vgl. Abb. 4; EV: 87).

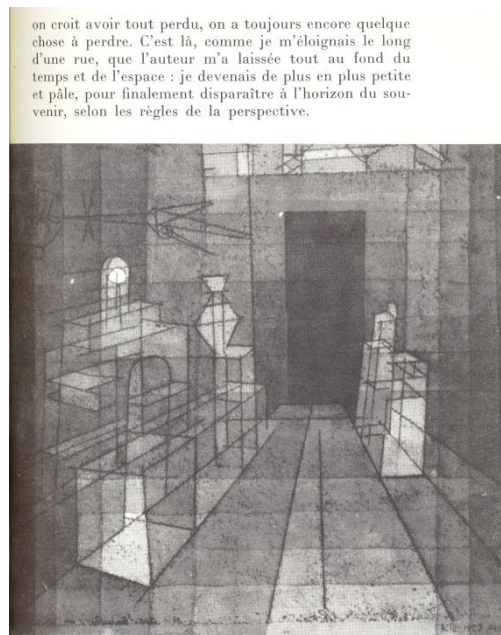


Abbildung 4: EV: 87

³⁹ Ganz ähnlich ist die Erfahrung beim Besuch der von Mathias Braun geschaffenen barocken Naturgalerie Betlém bei Kuks: „Ce n'était pas vrai. C'était étrangement faux. Nous avons été seuls dans le simulacre. Et la réalité des sapins.“ (EV: 58)

⁴⁰ Einige Bilder problematisieren die perspektivische Darstellung, so etwa EV: 14, 87, 110, 111 und 345.

Das Bildreservoir, aus dem Triolet ihre pikturalen Zitate bezieht, ist vielfältig und reicht von Kunstreproduktionen über Photographien von Landschaften, Gebäuden und Skulpturen, photographischen Stillleben zu Photoporträts und zeitgenössischen (Presse-)Photographien. Gemeinsam ist den Bildern eine beunruhigende Wirkung: Bei den Kunstwerken resultiert dieses Unbehagen aus der Dominanz von Themen wie Tod, Bedrängnis und Täuschung. Die Photographien, als ikonisch-indexikalische Zeichen *per se* realitätsbezeugend, wirken mitunter verstörend, weil ihr dokumentarischer Charakter durch ungewöhnliche Ausschnitte und Fokussierungen oder durch eine gezielte „mystification référentielle“ (Trouvé 2010: 67) reduziert wird. Beispielhaft ist hierfür das Photo eines Unfalls, das kein reales Ereignis zeigt, sondern eine inszenierte Szenerie: Bei dem Photo handelt es sich um ein *still* aus Jean-Luc Godards Film *Week-End* (1967) (vgl. Abb. 5; EV: 286). Der mittels der Photographien erzeugte Realitätsbezug wird unterlaufen und fügt sich in das erzählerisch wie ikonisch dargestellte Verwirrspiel von Wahrheit und Simulation: „L’hyperréalisme côtoie la déréalisation.“ (Trouvé 2010: 62)

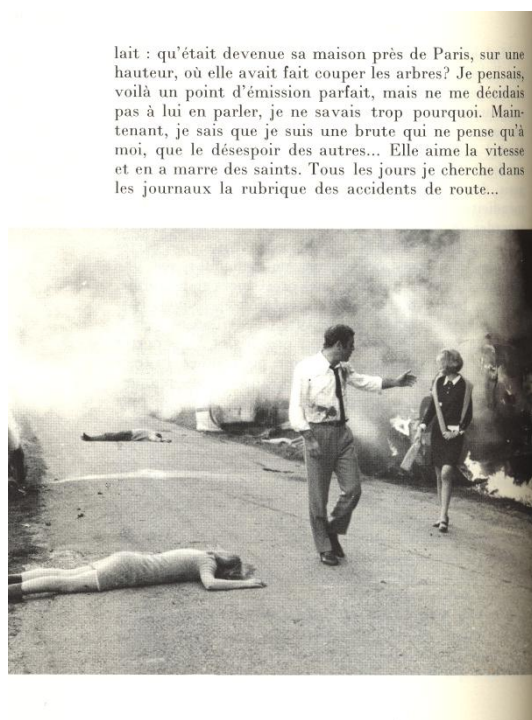


Abbildung 5: EV: 286

Seit Beginn des Zeitalters der massenhaften technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes sind Bilder omnipäsent,⁴¹ haben sich in das menschliche Denken eingeschlichen, beherrschen seither die Vorstellung und sind gleichsam zu einer neuen Realität geworden. Dies gilt in *Écoutez-voir* auch für die Protagonisten, die zwischen selbst wahrgenommener und künstlerisch repräsentierter Realität nicht unterscheiden: „[...] je vis avec la semblance comme avec une réalité. [...] L’art m’a donné le goût de la sincérité et ce goût-là m’a mené à ce qui m’occupe maintenant: *La vérité, toute la vérité, rien que la vérité!*“ (EV: 201; Herv. i.O.). Die künstlerische Bildwelt erscheint als Spiegel ihrer selbst, in ihr erkennen sie sich selbst und andere wieder. Dies gilt insbesondere für Madeleine, die nur über Bildreferenzen beschrieben wird und sich auch selbst in Kunstwerken repräsentiert sieht.⁴²

⁴¹ Vgl. Benjamin (1977).

⁴² Madeleine scheint dem Mann aus Florenz einer Mariendarstellung Frau Angelicos entsprungen (EV: 30); später erkennt er sie zunächst in der Maria-Magdalena-Skulptur von Mathias Braun (EV: 60-61) wieder und

Beim Schreibprozess wirken (Kunst-)Bilder laut Triolet auf ganz unterschiedliche Weise: „Les œuvres des grands maîtres m’accompagnent dans la vie pas à pas comme une autre réalité. Ici, elles m’ont été pistes d’envol, verres grossissants; d’autres images ne sont que « complément d’information », rappel de lieux, leitmotiv.“ (EV: 7-8) Eine wichtige Funktion integrierter Bilder liegt in der ikonischen Fokussierung (vgl. „verres grossissants“) von sprachlich nicht präzisierten Aspekten. Durch die Hintereinanderschaltung immer größerer Detailausschnitte wird etwa bei der Betrachtung des Gemäldes „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ von Benozzo Gozzoli im Palast der Medici eine Art Zoom-Effekt erreicht, der von dem Erzähler indirekt angekündigt wird: „Le regard de Madeleine faisait venir à nous les personnages...” (EV: 35). Die folgenden Doppelseite (vgl. Abb. 6; EV 36-37) zeigt dann zwei Details des Gemäldes, aus dem auf der vorangegangenen Seite ein Großausschnitt wiedergegeben wurde. Der Porträtausschnitt auf der rechten Buchseite gibt den Blickfokus von Madeleine wieder – dies wird aus Madeleines deiktischer Äußerung „C’est celui-là que je préfère“ deutlich – und zeigt dem Rezipienten rein piktural, was sprachlich nicht expliziert wird, nämlich die physische Schönheit des einen Königs, den Madelaine besonders schätzt.



Abbildung 6: EV: 36-37

Eine in struktureller Hinsicht besonders wichtige Funktion kommt den pikturalen Leitmotiven zu, deren Signalwirkung sehr viel stärker ausfällt als die der sprachlichen, da das Auge auf einer Buchseite *nolens volens* zunächst das Bild erfasst.⁴³ Eine ganze Reihe an Bildern wird mehrfach verwendet, wobei es sich bei der Wiederholung vielfach um Detailausschnitte handelt. In einigen Fällen sind die pikturalen Leitmotive auch mit sprachlichen verkoppelt. Die Beschreibung von Régis' Leiden und seine Erlösung durch eine Überdosis Morphin, die ihm Madeleine beschaffte, durchziehen den Roman und werden mit einem Ausschnitt aus Roger van der Weydens Gemälde „Die letzte Ölung“ (EV: 103 und 277) und der Ansicht eines Moribunden des Altarbildes im tschechischen

dann in der Skulptur „Pudeur“ desselben Bildhauers (EV: 70). Sie selbst sieht sich, die heimatlos herumziehende *clocharde*, in Donatellos eigentümlicher Maria-Magdalena-Skulptur (EV: 38) ebenso widerspiegelt wie in Hieronymus Boschs „Vagabund“ (EV: 328).

⁴³ Siehe hierzu auch Rezvani Khorasani (1995: 469-70).

Duchcov (EV: 174 und 254) visualisiert. An allen vier Textstellen wird zudem das totbringende Morphin erwähnt.⁴⁴

Die semantische Verknüpfung von Text und Bild erfolgt stets indirekt über *mots-clé*, die den interreferenziellen Text-Bild-Dialog in Gang bringen. In einigen Fällen werden Objekte, wie etwa die Pinien am Haus der Lalandes (EV: 16-17 und 100-101), konkret benannt; das einmontierte Bild stellt dann im Sinne einer Medientransposition die ikonische Repräsentation des mit dem symbolischen Sprachzeichen benannten Referenten dar. Dem Bild kommt in diesem Falle kaum eigene Bedeutung zu und es erfüllt vornehmlich illustrative Funktion.⁴⁵ Meist ist der sprachliche Verweis auf das neben- oder nachstehende Bild aber weniger deutlich und stellt sich eher assoziativ im Sinne eines Vergleichs oder einer Analogie über ein *tertium comparationis* ein. Im oben erläuterten Beispiel pikturaler Leitmotive wirkt der Begriff ‚morphine‘ über das *tertium comparationis* des leidvollen Sterbens als semantische Verknüpfung; in dem Beispiel des *stills* aus Godards *Nouvelle Vague*-Film erfolgt die semantische Verknüpfung über den Begriff ‚accident‘ (vgl. Abb. 5). Über ein Ähnlichkeitsverhältnis verbunden ist auch das Thema der *vagabondage* von Madeleine mit Boschs Gemälde „Der Vagabund“, das als pikturales Leitmotiv in jeweils verschiedenen Ausschnitten dreimal im Roman erscheint. Während sich das Bild beim ersten Erscheinen (EV: 118) in Madeleines Reflexion über das Vagabundieren und die Pilgerschaft eingliedert (EV: 117 und 119-120) und beim dritten Erscheinen über „mon bâton de pèlerin“ (EV: 302) im Text angekündigt wird, fehlt beim zweiten Erscheinen des Bildes der sprachliche Bezug auf das Pilgern. Mit „je traîne“ (EV: 292) wird jedoch die Isotopie Herumziehen auf den Plan gerufen. Es wird deutlich, dass das Bild hier insofern konkretisierende Funktion trägt, als die sprachliche Leerstelle durch den (pikturalen) Rückverweis auf das erste Erscheinen zugleich auch auf die dortigen Ausführungen von Madeleines Lebensalltag als *clocharde* bzw. *rôdeuse* („mes habitudes [...] la vie normale, quoi...“, EV: 292) verweist. Ein Sonderfall begegnet dem Rezipienten als Madeleine von den Prostituierten in Amsterdam erzählt. Text und Bild stehen hier in einem Kontradiktionsverhältnis, denn die Erzählerin erklärt: „Elles [les prostituées; M.O.H.] sont là pour qu’on les regarde et moi je n’ose pas, je détourne les yeux.“ (EV: 329), doch es folgt ein Photo, das eine vollbekleidete Frau zeigt (ob es sich um eine Prostituierte handelt, ‚sagt‘ das Bild nicht aus), der Text widerspricht also dem Photo und *vice versa*.

An einigen Stellen bleibt der Text-Bild-Bezug – zumindest auf den ersten Blick – unklar, Text und Bild stellen ein vermeintlich zusammenhangloses Nebeneinander dar (Diskrepanzverhältnis). Die Bilder wirken dann zunächst verrätselnd und verleihen den entsprechenden Stellen des Werkes eine ängstliche Dimension. Doch auch hier lässt sich die Relation zwischen Text und Bild auflösen. Besonders komplex gestaltet sich das Text-Bild-Verhältnis auf den letzten fünf Seiten des vorletzten Kapitels. Verfolgt von psychotischen Angstzuständen und dem quälenden Gedanken, ihren Mann durch die Bereitstellung der tödlichen Dosis Morphin getötet zu haben, spielt sie mit dem Gedanken des Selbstmordes als Ausdruck ihrer totalen Freiheit. Die Doppelseite 332-333 zeigt am unteren linken Rand der geraden Seite die Wiederaufnahme eines Ausschnittes von Boschs „Tod des Geizigen“ und verweist damit auf Seite 309, wo Madeleine von ihrem Trauma (die Mitschuld am Tode Régis‘) erzählt und ihre Suizidgedanken andeutet: „Oh, laissez-moi mourir de bonheur d’avoir assassiné Régis!“ (EV: 309) Hier nun formuliert sie

⁴⁴ Weitere Bildwiederholungen erscheinen als pikturale Leitmotive: Donatello „Maria-Magdalena“ EV: 39, 122; Mathias Brauns „Maria Magdalena“ EV: 60, 61, 343; Mathias Brauns „Scham“ EV: 71, 141, 341; Andrea del Castagno „David als Jüngling“ EV: 91, 157; die Büste Machiavellis im Palazzo Vecchio in Florenz EV: 142-143, 167; Hieronymus Boschs „Tod des Geizigen“ EV: 309, 332 und Boschs „Vagabund“ EV: 118, 292, 302.

⁴⁵ Vgl. hierzu Rezvani Khorasani (1995: 468).

diese ganz offen: „De moi-même mourir, quand m’en prendra l’envie.“ (EV: 332) Damit ist das Thema des (Frei-)Todes explizit angesprochen und stellt eine textuelle Rückkoppelung an das Bild Boschs dar. Die Verknüpfung des Textes mit Gustave Dorés Illustration zu Samuel Coleridges „The Rime of the Ancient Mariner“ erfolgt über die Ikonisierung der im Text vorliegenden sprachlichen Metapher: „[...] j’irai jouer ma liberté, mon destin“ (EV: 333)⁴⁶ Das Spiel mit der Freiheit zeigt sich hier als das schicksalhafte Würfelspiel um Leben und Tod. Konkret dargestellt werden der Tod und in Frauengestalt das Leben-im-Tod, die in Coleridges Ballade um die Besatzung des Schiffs zu würfeln (vgl. Abb. 7; EV: 332-333).

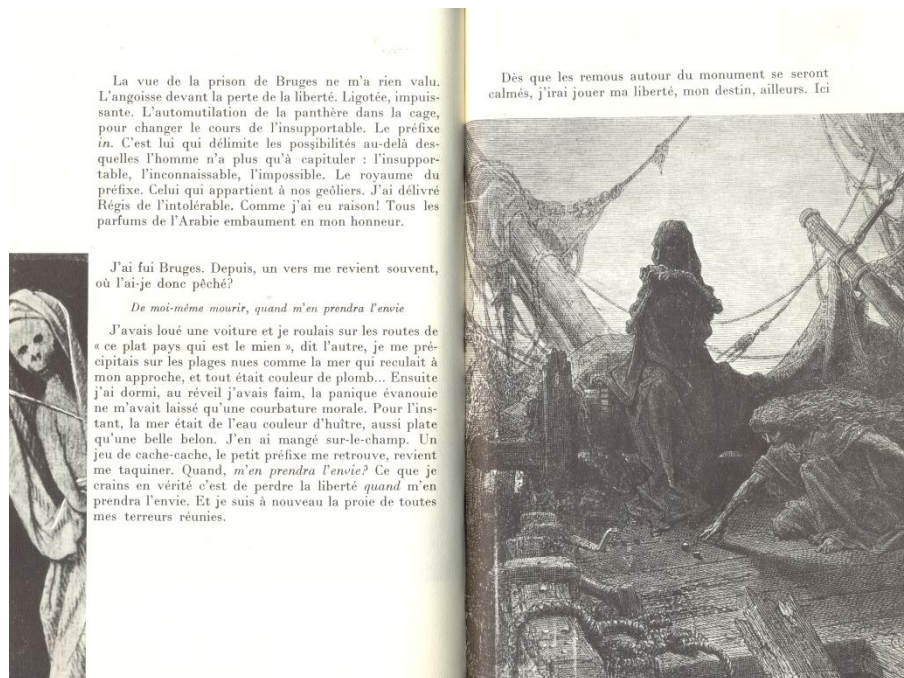


Abbildung 7: EV: 332-333

Der piktorale Verweis auf den „Ancient Mariner“ (1798) weist auf die Grundthematik des Romans zurück, in dem es wie in Coleridges Gedicht um die Frage von Schuld und Sünde geht. So wie der alte Seemann für die Ermordung des Albatros tage- und nächtelang den Fluch des Todes in den Augen seiner toten Kameraden sehen muss, so verfolgen Madeleine die Bilder des sterbenden Régis. Zugleich zeigt sich an diesem Beispiel aber auch die reziproke Sinnerweiterung von Text und Bild.⁴⁷ Denn mit dem Verweis auf den „Ancient Mariner“ erschließt sich auch der vorangegangene Text mit den Beschreibungen von existentiellen, panischen Ängsten und dem Meer als intertextuellen Verweisen. Dorés Kupferstich wird auf der nächsten Seite von einer Darstellung des Todes der Dido gefolgt. Die Verknüpfung erfolgt hier zum einen piktoral über das *tertium comparationis* Tod und zum anderen indirekt sprachlich. Das Bild substituiert die sprachliche Metapher („De moi-

⁴⁶ Siehe hierzu auch Rezvani Khorasani (1995: 469).

⁴⁷ Die den fiktionalen Sinn erweiternden reziproken Wechselwirkungen von Text und Bild beschreibt auch Trouvé (2010: 62): „Photo et texte se dérèalisent mutuellement pendant qu'ils se chargent de sens sous l'effet croisé des références intertextuelles et iconographiques.“ Der derealisierende Effekt manifestiert sich z.B. darin, dass Madeleine geographisch zwar das Meer in Flandern beschreibt (hierauf verweist nicht nur die Nennung von Brügge, sondern auch die Zitation des Refrains von Jacques Brels Chanson „Le plat pays“, 1962), die Art und Weise der Darstellung aber der im „Ancient Mariner“ ähnelt. Interessant ist hierbei die eher assoziative Aufnahme von Worten und Begriffen: Das Meer wird wie in der Ballade als bewegungslos („aussi plate qu'une belle belon“, EV: 332) und dunkel („couleur de plomb“, „couleur d'huître“) beschrieben. Die Nennung des Bleis ruft die Assoziation an das Versinken des toten Albatross (Teil IV) und schließlich des Schiffs (Teil VII) im „Ancient Mariner“ wach.

même mourir, quand m'en prendra l'envie", EV: 332) dadurch, dass es den textuell vage evozierten Vorstellungsbereich (Selbstmord aus Liebe und Schuldgefühl zum verstorbenen Ehemann) konkretisiert sichtbar werden lässt.⁴⁸ In der folgenden Textpartie findet sich kein weiteres *mot-clé* für das Bild. Die Verknüpfung zu der ganzseitigen photographischen Detailaufnahme eines zähnefletschenden Gepards erfolgt erneut über eine nur vage artikulierte Analogie – die Erzählerin erwähnt ihren heftigen Zorn („colère écarlate“, EV: 334) – und über die im Zusammenhang mit ihrer Autoaggression genannten Zähne. Abgeschlossen wird das Kapitel mit einem Kupferstich von Johann Melchior Füßli aus Johann Jakob Scheuchzers *Physica sacra, oder Geheiligte Natur-Wissenschaft* (1731-1735), einem Meisterwerk barocker Buchkunst (vgl. Abb. 8; EV: 336).

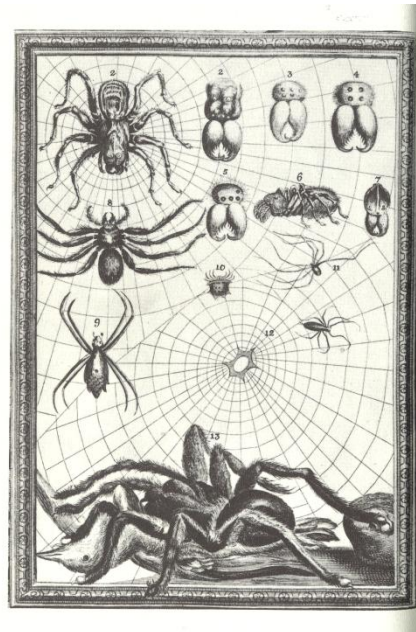


Abbildung 8: EV: 336

Die Bild-Bild-Verknüpfung erschließt sich einzig über den Aspekt des Fressens und Gefressenwerdens. Klarer wird die Bedeutung des Bildes über den letzten Satz, der zugleich wegweisend für das Ende des gesamten Romans ist: „Il faut que je parte ou je vais me mutiler moi-même, enfoncer les dents dans ma main, l'arracher..." (EV: 334). Das Fressen und Gefressenwerden – die Spinne frisst den Vogel – bezieht sich auf Madeleine selbst, sie ist Opfer und Feind zugleich. Die Illustration der Lebensstadien und Ernährungsweise von Spinnen visualisiert die sprachlichen Metaphern mittels einer symbolischen Transposition. Die Spinne, gemeinhin mit negativen Aspekten des Selbst und in der christlichen Symbolik mit Sünde verknüpft, erscheint in phobischen Traumbildern oft als Bedrohung („Je suis à nouveau la proie de toutes mes terreurs réunies.“, EV: 332). Die Spinne erscheint daher als Vergegenständlichung von Madeleines Ängstzuständen und den daraus erwachsenden Selbstmordgedanken. Die Spinne alias ihr Trauma entzieht ihr – dem nach Freiheit strebenden Vogel – die Lebenskraft, lässt sie erstarren und letztlich als aktive (Erzähl-)Figur aus dem Roman verschwinden: „[...] les personnages nommés ne sont plus là“ (EV: 337), konstatiert der fiktive Autor zu Beginn des letzten Kapitels.

Wie gezeigt wurde, stellen die interreferenziellen Dialogrelationen in *Écoutez-voir* einen entscheidenden Faktor bei der Sinnstiftung der Gesamtkonzeption dar. Hinsichtlich

⁴⁸ Hinsichtlich der immer wieder hervorstechenden autobiographischen Elemente ist hierbei der Hinweis auf die klangliche Nähe des in der griechischen Mythologie gebräuchlichen Namen Elissa zu Triolets Vornamen interessant.

des semantischen Verknüpfungsverhältnisses erfüllen die Bilder zumeist komplementierende Funktion, d.h. sie ergänzen bildhaft, was im Text gar nicht oder nur lücken- bzw. ausschnitthaft erwähnt wird. Zugleich üben Bilder freilich auch eine konkretisierende Funktion aus und reduzieren die Imaginationsfreiheit des Rezipienten. Die Informationskomplementierung ist allerdings reziprok, denn die grundsätzliche Polyvalenz (insbesondere des photographischen) Bildes wird durch die Kontextualisierung im Sprachtext massiv reduziert; allerdings auch nicht vollends aufgehoben: „[...] tout n'est pas dit en clair, on les [les images; M.O.H.] déchiffre, chacun selon ses moyens de rêve.“ (EV: 65) – der *lecteur-voyeur* wird also trotz oder gerade aufgrund Triolets innovativer Text-Bild-Verknüpfung entsprechend des in *Le Grand jamais* formulierten Prinzips herausgefordert: „Ça doit être cela même, l'art du roman: déclencher l'imagination du lecteur.“ (GJ: 232)

Bibliographie

Primärtexte

- Aragon, Louis/Triolet, Elsa (1970), *Des œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Bd. 35, Paris: Robert Laffont.
 Triolet, Elsa ([1965] 1977), *Le Grand jamais*, Paris: Gallimard.
 Triolet, Elsa (1968), *Écoutez-voir*, Paris: Gallimard.
 Triolet, Elsa (1969), *La mise en mots*, Genève: Skira.
 Triolet, Elsa, (1970), „Préface“, in: dies. ([1965] 1977), *Le Grand jamais*, Paris: Gallimard, 9-19.

Forschungsliteratur

- Adereth, Max (1994), *Elsa Triolet and Louis Aragon. An introduction to their interwoven lives and works*, Lewiston u.a.: Mellen.
 Arrouye, Jean (Hrsg.) (1991), *Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
 Babilas, Wolfgang (2005), „Louis Aragons Picasso-Gedichte“, in: Leeker, Joachim/Lentzen, Manfred/Leeker, Elisabeth (2005), *Text. Interpretation. Vergleich*, Berlin: Erich Schmidt, 3-23.
 Béguin, Edouard (1991), „L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration *Des œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*“, in: Arrouye, Jean (Hrsg.), *Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 65-83.
 Benjamin, Walter ([1936] 1977), „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7-44.
 Brosch, Renate (2004), „Die ‚gute‘ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation“, in: dies. (Hrsg.), *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin: Trafo, 61-78.
 Chiassai, Marc (1999), *Aragon, peinture, écriture: la peinture dans l'écriture des Cloches de Bâle à La Semaine sainte*, Paris: Kimé.
 Ditschler, Susanne (2004), *Einschreibungen und Um-Schreibungen des Ich*, Würzburg: Königshausen&Neumann.
 Erdle, Birgit R. (1996), „Le Grand Jamais“, in: Jens, Walter (Hrsg.), *Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der französischen Literatur*, Bd. 2, München: Kindler, 468-470.
 Essaouri, Mohamed (2005), „Écoutez-voir, un roman imagé“, in: Arrouye, Jean (Hrsg.), *La Photographie au pied de la lettre*, Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, 131-140.
 Hertrampf, Marina Ortrud M. (2011), *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*, Bielefeld: transcript.
 Hilsum, Mireille/Trévisan, Carine/Vassevière Maryse (Hrsg.) (2000), *Lire Aragon*, Paris: Honoré Champion.
 Hörner, Unda (1993), *Das Romanwerk Elsa Triolets. Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus*, Essen: Die Blaue Eule.

- Kibédi Varga, Aron (1989), „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“, in: *Poetics Today* 10/1, 31-53.
- Kibédi Varga, Aron (1990), „Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität“, in: Harms, Wolfgang (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposium 1988, Stuttgart u.a.: Metzler, 356-367.
- Mitchell, William J. Thomas (1990), „Was ist ein Bild?“, in: Bohn, Volker (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Bildlichkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 17-68.
- Montier, Jean-Pierre (2007), „Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet“, unter: http://pierre.campion2.free.fr/montier_triolet.htm
- Nerlich, Michael (1990), „Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans ‚La Femme se découvre‘“, in: Montandon, Alain (Hrsg.), *Iconotextes*, Paris: Ophrys, 255-302.
- Nöth, Winfried (2000a), *Handbuch der Semiotik*, 2., vollständig neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart u.a.: Metzler.
- Nöth, Winfried (2000b), „Der Zusammenhang von Text und Bild“, in: Brinker, Klaus/Antos, Gerd/Heinemann, Wolfgang (Hrsg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 489-496.
- Nöth, Winfried (2004), „Zur Komplementarität von Sprache und Bild aus semiotischer Sicht“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 51/1, 8-22.
- Nöth, Winfried/Santaella Braga, Lucia (2000), „Bild, Malerei und Photographie aus der Sicht der Peirceschen Semiotik“, in: Wirth, Uwe (Hrsg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 354-374.
- Rajewsky, Irena O. (2002), *Intermedialität*, Tübingen u.a.: Francke.
- Rezvani Khorasani, Doris (1995), *Elsa Triolet. Das erzählerische Werk*, Münster: Nodus.
- Rippl, Gabriele (2004), „Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag“, in: Brosch, Renate (Hrsg.) *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin: Trafo, 43-60.
- Rippl, Gabriele (2006), „Intermediale Poetik. Ekphrasis und der ‚iconic turn‘ in der Literatur/-wissenschaft“, in: Hoffmann, Torsten/Rippl, Gabriele (Hrsg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen: Wallstein, 93-107.
- Schaefer, Christina/Rentsch, Stefanie (2004), „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114, 132-165.
- Trouvé, Alain (2009), „'Écoutez/r Voir': De Michel Picard à Elsa Triolet et vice versa“, in: Gladieu, Marie-Madeleine/ Trouvé, Alain (Hrsg.), *Voir et entendre par le roman*, Reims: PU de Reims, 53-67.
- Wagner, Peter (Hrsg.) (1996), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis & Intermediality*, Berlin u.a.: Walter de Gruyter.
- Zipfel, Frank (2009), „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“, in: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hrsg.), *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 285-314.